

Abstract

Is it possible to think about contemporary art not in mere chronological terms? According to Peter Osborne contemporary art is a normative concept capable to secure the autonomy of art. From this point of view contemporary art is *postconceptual* art, because nowadays the art/non-art distinction has to be thought as a theoretical reflexive (conceptual) practice. Furthermore, it is not more possible to configure a history of art based on medium, form or style, because the immaterial, digital nature of the artistic practices needs that the autonomous dimension of art has to be thought in terms of *non-places*. From this point of view, the form of contemporary artwork is a paradoxical *disjunctive unity* of space-time. In this way, the radically *distributive* character of the unity of the work, and the *globally transnational* character of an art space are the primary markers of contemporary art.

Se è davvero lecito parlare in senso proprio di *arte contemporanea*, bisogna considerare che tale nozione non si forma attraverso un processo continuo e omogeneo di 'superamento' del *moderno*, ma ha una complessa e stratificata gestazione che, attraverso diverse fasi e fratture, produce una distanza storica rispetto alle categorie della modernità. Un autore che ha particolarmente affrontato questi temi è Peter Osborne il quale, nel volume *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*¹, ritiene che questo 'processo' si snodi attraverso tre 'fasi' principali². La prima fase, *geopolitica*, è contrassegnata da una divaricazione

¹ Osborne 2013.

² L'idea di una gestazione stratificata è condivisa da diversi autori. La troviamo, ad esempio, anche nel volume di Hans Belting, *Art History after Modernism*, sebbene con un'articolazione che solo in parte coincide con le indicazioni di Osborne. Si veda, Belting 2003.

tra la produzione artistica dell'Europa occidentale e quella dell'Est europeo. Qui non assistiamo soltanto a una spaccatura in seno all'Europa, ma anche a un vero e proprio isolamento della produzione dell'Europa dell'Est, che in qualche modo la pone al di fuori dei 'confini della storia' (dell'arte)³. La seconda fase, *ontologica*, è connotata dal dissolversi dei *media* tradizionali e dal debordare del mondo dell'arte nel mondo della vita. In questa fase si verifica anche uno spostamento del baricentro teorico e artistico dall'Europa (occidentale) agli Stati Uniti, che diventano non solo il centro della produzione artistica e del mercato, ma che conquistano anche un vera e propria egemonia teorica grazie a un primato dei luoghi istituzionali di diffusione dell'arte – uno spostamento che porta, di riflesso, a una sorta di 'internazionalizzazione' del mondo dell'arte. La terza fase, che si apre dopo il 1989, con la caduta del Muro di Berlino e l'allentarsi della politica dei due blocchi, è caratterizzata dal venir meno della spinta progettuale tipica delle avanguardie e da una spiccata *globalizzazione* e *transnazionalizzazione* delle pratiche artistiche, nonché da un loro diverso modo di confrontarsi o di 'integrarsi' con l'industria culturale.

Che si condivida in tutto o in parte questa scansione, il tentativo di pensare l'arte contemporanea in termini non meramente cronologici presenta notevoli difficoltà. Osborne avanza in proposito una tesi forte e articolata secondo cui «l'arte contemporanea è arte postconcettuale»⁴. Non si tratta di uno slogan o di una 'provocazione', e neppure di un 'manifesto' programmatico o di una poetica artistica. È, invece, l'esito di una approfondita riflessione filosofica volta a delineare il nuovo orizzonte all'interno del quale si dispiegano le pratiche artistiche contemporanee. Per comprendere la sua tesi, è necessario distinguere i due 'momenti' che la costituiscono. Si tratta, cioè, di capire, in primo luogo, se e in che termini è possibile parlare di arte 'contemporanea'. Questo solleva innanzi tutto il problema se sia davvero lecito parlare di una 'differenza' o di una 'discontinuità' tra la produzione artistica *moderna* e quella *contemporanea* o se quest'ultima, pur nell'inevitabile eterogeneità stilistica e procedurale, sia ancora pienamente riconducibile alle categorie del moderno. In secondo luogo, si tratta di capire in che senso quella contemporanea debba essere considerata un'arte *postconcettuale*. Sotto questo profilo, è necessario innanzitutto comprendere come viene connotata la nozione di 'postconcettuale' e, quindi, è necessario valutare se queste indicazioni consentano una migliore comprensione delle pratiche artistiche odierne.

Quanto al primo punto, l'autore si interroga se il termine 'contemporaneo' può essere inteso come un vero e proprio concetto, ovvero come un'*unità* in

³ Non a caso, solo in tempi relativamente recenti anche questa produzione artistica ha potuto riprendere a circolare – sia a livello espositivo che di mercato –, e a trovare pieno spazio all'interno della storia dell'arte.

⁴ Osborne 2013: 3.

grado di “individuare”, “selezionare” e anche “escludere” i propri referenti, oppure se tale nozione non indica altro che un’*unità vuota*, che si limita ad accogliere le opere d’arte in termini puramente *cronologici*, connotando, in questo modo, «niente di più che la totalità empirica, radicalmente eterogenea, delle opere d’arte prodotte durante un particolare tempo presente (il nostro presente)»⁵. Si tratta di una questione del tutto centrale, giacché, se non siamo in grado di connotare in qualche modo la nozione stessa di ‘contemporaneo’, viene meno la possibilità di distinguerlo dal moderno e dalle sue categorie.

Non si tratta, però, di prendere posizione per una radicale frattura tra moderno e contemporaneo. Non è questa la tesi dell’autore, il quale, al contrario, ritiene che «il modernismo [...] è lungi dall’essere finito. Anzi, esso struttura l’intero campo dell’arte contemporanea nella misura in cui l’‘arte’ rimane una pratica storicamente critica»⁶. E tuttavia, o si accetta l’idea che la produzione attuale si inserisce pienamente e senza scarti all’interno dell’orizzonte moderno delle arti, oppure, se si vuole provare a dare conto della diffusa sensazione che un qualche cambiamento, un qualche slittamento c’è stato, allora è necessario provare a pensare la nozione di ‘contemporaneo’ in termini non meramente cronologici. È proprio questa la strada intrapresa da Osborne che, con un’impostazione schiettamente adorniana, ritiene che «‘contemporaneo’ sia, fondamentalmente, un concetto critico e dunque selettivo: esso promuove ed esclude»⁷. ‘Contemporaneo’, dunque, non deve essere inteso come un termine *descrittivo* volto a determinare le proprietà e le caratteristiche della produzione artistica recente attraverso un processo induttivo; tanto meno può essere il nome di un’unità vuota capace di accogliere l’intera produzione recente in tutta la sua eterogeneità, unicamente in virtù di ‘contiguità’ spaziali e temporali e di ‘affinità’ lasciate implicite e non propriamente pensate. Al contrario, se ‘contemporaneo’ deve essere inteso come un vero e proprio concetto⁸, allora deve avere un carattere *normativo* in grado di “selezionare”, “promuovere” ed “escludere” i propri referenti.

Il valore e l’uso *critico* di tale nozione si presenta decisamente problematico a causa della «sua attribuzione di unità al modo temporale del presente in quanto tale, per quanto ipotetica»⁹. Sotto questo profilo, infatti, abbiamo a che fare con una vera e propria ‘idea’, nel senso kantiano del termine, giacché «il proprio oggetto (la totale congiunzione dei tempi presenti) è al di là di una possibile

⁵ Ivi: 2.

⁶ Ivi: 72.

⁷ Ivi: 2.

⁸ Questo, però, non significa che possa o debba essere definito in termini di condizioni necessarie e sufficienti.

⁹ Osborne 2013: 22-23.

esperienza»¹⁰. Tuttavia, le difficoltà di una tale nozione non sono soltanto dovute al tentativo di pensare come *unità* la ‘totalità’ del presente – qualcosa, dunque, che va al di là di un’esperienza possibile –, ma anche al fatto che questa stessa unità deve in qualche modo poter anche *anticipare* ciò che deve ancora accadere. Per questo, secondo Osborne, «il concetto di contemporaneo è di conseguenza intimamente speculativo, non soltanto perché la sua applicazione alla storia è epistemologicamente problematica, ma perché è, in quanto tale, *strutturalmente anticipante*»¹¹. Abbiamo, dunque, a che fare con un’idea, il cui carattere *speculativo* o *finzionale* si presenta propriamente come un *compito* o, se si vuole, come il compito di una peculiare finzione narrativa – giacché, da questo punto di vista, «nel rendere presente il tempo assente dell’unità dei tempi presenti, ogni costruzione del contemporaneo è *finzionale*, nel senso di una finzione in quanto modo narrativo»¹².

Il compito di pensare come unità qualcosa che ‘attualmente’ non si può dare presenta un rischio che deve essere prontamente neutralizzato. Infatti, la nozione di ‘contemporaneo’ non può indicare una totalità ‘attuale’, ma soltanto un’*unità di ordine disgiuntivo* che si presenta come un *compito* regolativo; un *come se*¹³. Bisogna, cioè, evitare, che questa unità ‘disgiuntiva’ e ‘negativa’ si trasformi o venga pensata come una totalità ‘reale’ e ‘congiuntiva’¹⁴. Non solo. Il compito di questa peculiare unità è quello di tracciare *nel presente stesso* una demarcazione tra qualcosa che, in questo modo, viene riconosciuto come ‘passato’ – ovvero, il *moderno* – e qualcosa che paradossalmente è anticipato come ‘presente’ – ovvero, il *contemporaneo*. In questo senso, Osborne parla di una «finzione *operativa*: essa *regolamenta la divisione* tra il passato e il presente all’interno del presente. E lo fa, in parte, non soltanto riconoscendo determinate contemporaneità, ma proiettando contemporaneità»¹⁵.

L’unità disgiuntiva del contemporaneo non si determina unicamente a livello *temporale*, ma anche a livello *spaziale*, estendendosi, così, anche alla dimensione dello *spazio politico e sociale*. Il contemporaneo, infatti, si presenta come una “finzione globale o planetaria”, come una “transnazionalità globale” (*global*

¹⁰ Ivi: 22.

¹¹ Ivi: 23.

¹² Ivi: 23-24.

¹³ In questo senso Stejskal osserva che «la contemporaneità ha il carattere di un’unità disgiuntiva di differenti esperienze del tempo socialmente condizionate. Essa è un’unità postulata piuttosto che un’unità effettivamente integrata», Stejskal 2014: 159.

¹⁴ Una preoccupazione giustamente segnalata da Stejskal, quando fa notare che «quello che è controverso del concetto di contemporaneo di Osborne è che postulare un’unità universale di esperienze temporali ci può indurre a credere che ci sia una reale, congiuntiva unità temporale globale», ivi: 159.

¹⁵ Ivi: 23.

transnationality), nel senso che abbiamo a che fare con «una proiezione dell'unità temporale del presente in tutto il pianeta»¹⁶. In altri termini, si configura come una paradossale e finzionale *unità temporale e spaziale* che, estendendosi all'intero pianeta, costituisce, per Osborne, il frutto più avanzato del processo di globalizzazione del capitalismo moderno. Ma allora, questa unità spazio-temporale fa emergere un'ulteriore difficoltà, poiché «l'idea del contemporaneo pone il problema dell'unità disgiuntiva dello spazio-tempo, o il *geopoliticamente storico*»¹⁷. Ritroviamo, insomma, a livello *geopolitico* i problemi già incontrati a livello temporale, giacché *in quanto tale* – in quanto unità disgiuntiva – «la *finzione del contemporaneo è necessariamente una finzione geopolitica*»¹⁸.

Non possiamo dare conto delle varie argomentazioni dell'autore e dunque, senza entrare nel merito delle questioni sollevate, dobbiamo limitarci a queste rapide indicazioni, comunque sufficienti a farci cogliere lo sforzo richiesto dal tentativo di pensare l'orizzonte contemporaneo dell'arte in termini non meramente cronologici. Da questo punto di vista, infatti, il contemporaneo viene a determinarsi «in primo luogo, strutturalmente, come *idea, problema, finzione e compito*; e in secondo luogo, storicamente, nella sua foggia più recente come *il tempo del globale trasnazionale*»¹⁹.

Se mettiamo in parentesi le difficoltà che abbiamo incontrato e concediamo all'autore che le determinazioni proposte siano davvero in grado di configurare l'unità spazio-temporale del contemporaneo, resta tuttavia da chiarire in che senso (tutta) «l'arte contemporanea è arte postconcettuale»²⁰. Questa prospettiva, infatti, non può non tenere conto di quello che sembra ormai essere un riconosciuto e consolidato percorso della storia dell'arte, e tuttavia prova a ripensarlo, svincolandosi innanzi tutto da quelle categorie storico-artistiche centrate sullo sviluppo del *medium* e dello stile. Per l'autore, infatti, «l'arte postconcettuale è una categoria critica che si costituisce sul piano dell'ontologia storica dell'opera d'arte; non è un tradizionale concetto storico-artistico o critico-artistico sul piano del medium, della forma o dello stile»²¹. Da questo punto di vista, *tutta* l'arte contemporanea è, e non può che essere, *postconcettuale*. Pertanto, sotto questo profilo, «l'arte postconcettuale' non è il nome di un particolare tipo di arte, quanto la condizione storico-ontologica per la produzione dell'arte contemporanea in generale»²².

¹⁶ Ivi: 26

¹⁷ Ivi: 25.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi: 15.

²⁰ Ivi: 37.

²¹ Ivi: 48.

²² Ivi: 51.

Questo ci riporta immediatamente al problema: in che senso l'arte contemporanea è 'postconcettuale'? In primo luogo, bisogna osservare che il prefisso *post-* non sta a indicare né una contrapposizione tra arte contemporanea e Arte Concettuale, né un suo superamento. Semmai, se di 'superamento' si vuole parlare, deve essere inteso nel senso che il momento che supera ricomprende ciò che viene superato. Da questo punto di vista, dunque, l'arte postconcettuale non abbandona le istanze dell'arte concettuale ma, al contrario, le accoglie in un orizzonte nel quale deve vigere anche ciò che la cosiddetta *strong Conceptual Art* – quella di Kosuth e di Art & Language, per fare degli esempi – ha provato a espungere. Stiamo parlando di quella dimensione 'estetica' che il progetto concettualista più radicale ha cercato di rimuovere, nel tentativo di pensare l'arte stessa *come* filosofia.

Non si tratta, però, di proseguire l'impresa concettuale, correggendo ed emendando i suoi esiti contraddittori; e dunque, non si tratta di proporre un nuovo manifesto o una nuova poetica. Quello che Osborne intende sostenere è che se, da un lato, l'Arte Concettuale ha mostrato, radicalizzandola, la costitutiva natura 'concettuale' di tutta l'arte contemporanea, dall'altro lato, il 'fallimento' del progetto concettuale nella sua versione 'forte'²³ si rivela come un pieno 'successo': quello di aver mostrato in modo inequivocabile anche la *necessaria* natura estetica dell'arte. In altri termini, l'esito radicale del progetto concettuale, sebbene abbia mostrato che la prensione estetica non sia (più) sufficiente alla determinazione e comprensione delle opere d'arte, ha (anche) dimostrato che l'orizzonte estetico è, tuttavia, ineliminabile e necessario, giacché l'arte ha sempre bisogno di una qualche forma di presentazione o di manifestazione che avviene nell'ordine dell'*aisthesis*. E questo significa che, se l'arte contemporanea è necessariamente e irrevocabilmente *concettuale*, è tuttavia 'anche' necessariamente *estetica*.

Di qui la tesi che l'arte contemporanea, pur non potendo più prescindere da una dimensione concettuale – in assenza della quale non solo un'opera d'arte non sarebbe interpretabile, ma non sarebbe neppure individuabile *in quanto tale* – non può, però, essere del tutto ricondotta soltanto a questa dimensione. Sotto questo profilo, il tentativo promosso, in particolare, dalla versione 'forte' dell'Arte Concettuale di pensare l'arte come una pratica auto-definitoria prevalentemente linguistica – e, in questo senso, di intendere l'arte stessa *come* 'filosofia' – non solo ha mostrato i suoi limiti²⁴, ma, in questo modo, ha messo ancor più in evidenza la necessità del 'rimosso'.

²³ Per una distinzione tra *wake* e *strong Conceptualists* si veda Osborne 1999.

²⁴ «Il principio dell'ineliminabilità della dimensione estetica dell'opera d'arte è l'esito del cosiddetto 'fallimento' dell'Arte Concettuale nel suo programma forte, 'puro' o analitico; ovvero, l'idea di un'arte 'puramente' concettuale associata per un breve periodo (1968-72) a Joseph Kosuth negli Stati Uniti e ad Art & Language in Inghilterra – sebbene ci siano importanti differenze tra le posizioni critiche di questi artisti», Osborne 2013: 48-49.

Se può sembrare ovvia – almeno per gran parte della riflessione filosofica – la constatazione che la dimensione estetica sia ineliminabile dalla produzione artistica, così come da una sua comprensione, meno ovvia è la tesi che nell'arte contemporanea l'orizzonte estetico sia “radicalmente insufficiente”. A prima vista, infatti, potrebbe sembrare che l'autore stia proponendo una prospettiva analoga a quella sostenuta da alcuni esponenti di area anglosassone²⁵, secondo cui l'*estetico* non è in grado di ‘costituire’ e di ‘determinare’ l'*artistico*. Osborne, però, parte dal presupposto che un'opera d'arte non può in nessun modo prescindere da una sua qualche manifestazione e, pertanto, non può non essere *sempre anche* sentita esteticamente. Sotto questo profilo, dunque, l'estetico non entra in gioco ‘dopo’ che il concettuale ha ontologicamente costituito l'opera. E tuttavia anche Osborne ritiene che l'*estetico* (da solo) non sia in grado di configurare e di determinare l'*artistico*: nell'arte contemporanea la costituzione dell'artistico non può riposare esclusivamente sull'estetico, ma richiede necessariamente un orizzonte concettuale. Per questo afferma che «da un punto di vista critico non c'è nessuna ‘estetica’ pura dell'arte contemporanea, poiché l'arte contemporanea non è un'arte estetica in nessun senso filosoficamente significativo del termine»²⁶. Non solo. Se è vero che l'arte contemporanea deve costituirsi ontologicamente, è anche vero che questa determinazione ha una natura *storica* – e questo fa sì che questa prospettiva si collochi lontano dalle teorie essenzialiste. In questo senso, «dal punto di vista critico non c'è un'ontologia non-storica dell'arte, poiché l'arte moderna, di cui l'arte contemporanea è un peculiare sviluppo, è irriducibilmente storica nella struttura temporale del suo significato»²⁷.

Se in generale la riflessione storica e teorica ha potuto contare su una fondamentale – e per lo più tacita – riconoscibilità delle opere d'arte in quanto peculiari ‘oggetti estetici’, la continua erosione perseguita dall'arte moderna dei confini tra arte e realtà, e tra produzione artistica e dimensione teorico-riflessiva, ha fatto sì che nella contemporaneità la distinzione tra ‘arte’ e ‘non-arte’ – se ancora può e deve essere mantenuta – non possa più riposare su una qualche (implicita) individuabilità dei referenti, ma debba essere pensata e istituita attraverso procedure teorico-riflessive. Di qui la tesi che tanto l'estetico quanto il concettuale sono condizioni congiuntivamente necessarie – e, dunque, disgiuntivamente insufficienti – alla determinazione e individuazione delle opere d'arte. In questo modo l'autore mette anche in evidenza come una prospettiva *formalista* sia ormai inadeguata – almeno nel senso che non è più in grado di determinare e individuare i propri referenti. Insomma, come giustamente osserva Jakub Stejskal, «per essere postconcettuale un'opera d'arte deve essere costituita

²⁵ Si vedano, solo per fare un esempio, le tesi di filosofia dell'arte di Arthur C. Danto.

²⁶ Ivi: 10.

²⁷ *Ibidem*. Qui, ancora una volta, ritroviamo l'idea che il contemporaneo non si contrapponga al moderno, ma debba, piuttosto, essere inteso come una sua trasformazione o un suo “sviluppo”.

da un concetto che dia fondamento alla sua identità ontologica lungo tutte le sue istanziazioni. Questo non significa che queste istanziazioni non abbiano importanza»²⁸. Per Osborne, dunque, non si dà – non si può dare – nessuna precedenza del concettuale sull'estetico, né da un punto di vista temporale, né da un punto di vista categoriale. In questo senso, dire che il concettuale e l'estetico sono *congiuntamente necessari* significa anche dire che questi due 'momenti' non sono mai separabili in un'opera d'arte e, quindi, non è possibile parlare di una qualche 'priorità' del concettuale sull'estetico.

Il punto dirimente è, tuttavia, un altro. Infatti, se è vero che l'estetico ha a che fare con il necessario *carattere di apparenza* dell'opera d'arte, è altrettanto vero, secondo Osborne, che l'estetico, in quanto tale, non è (più) in grado di configurare l'arte come attività 'autonoma'. Sotto questo profilo, l'autore parte dalla constatazione che non solo abbiamo *de facto* assistito a una costante 'espansione' dei mezzi materiali che ha eroso sempre di più quelle 'norme' che governavano la determinazione ontologica del *medium* artistico – finendo così per dissolvere il cosiddetto 'sistema delle arti' –, ma ci troviamo ormai di fronte a pratiche governate, per così dire, da un "principio di espansione all'infinito" (*principle of the expansion to infinity*) dei propri mezzi materiali. Questo comporta che non è più possibile configurare una riflessione e una storia dell'arte centrate sul *medium*, poiché le pratiche artistiche non sono più individuabili e determinabili *in quanto* 'arte' a partire dai propri *media*. Ma allora, è proprio questa "espansione all'infinito" dei mezzi che fa sì che l'arte contemporanea si presenti come una condizione "post-mediale" o "transmediale". E tuttavia, in questo 'nuovo' contesto l'autore mantiene ferma l'esigenza di un criterio normativo che sia in grado di distinguere l'*arte* dalla *non-arte*. In altri termini, se è vero che il tentativo di pensare l'unità dell'opera in termini di un'unica istanziazione, o come un insieme di *tokens* riproducibili a partire da un *type* mostra ormai tutti i suoi limiti, diventa allora necessario ripensare questa 'unità' in termini *distributivi*, nel senso che l'opera si configura come una totalità che deve essere in grado di ricomprendere non solo tutto ciò che tradizionalmente la connotava, ma anche ciò che in virtù della sua indeterminatezza la 'circonda' e la costituisce. Dunque, non soltanto il contesto propriamente 'operativo', ma anche la dimensione procedurale della sua 'preparazione', così come l'orizzonte 'documentale' che ne segue. L'opera (contemporanea) è, pertanto, una peculiare unità che si distribuisce tra momenti temporali e categoriali distinti.

Uno dei punti nodali di questa prospettiva è la tesi che l'*estetico* non è in grado di determinare l'*artistico*, giacché non è in grado di costituire l'arte come attività 'autonoma'. Sotto questo profilo, «l'arte diventa una peculiare forma di presentazione della verità»²⁹ solo nel momento in cui la forma di 'auto-deter-

²⁸ Stejskal 2014: 161.

²⁹ Osborne 2013: 44.

minazione' viene a installarsi *all'interno* della struttura auto-riflessiva dell'opera. Solo a questa condizione l'arte diventa propriamente *autonoma*. Ma in questo caso, non abbiamo più un « regime estetico dell'arte » ma un *regime sovra-artistico della verità*³⁰. Il carattere autonomo dell'arte viene, dunque, a costituirsi non tanto attraverso il suo 'regime' estetico, quanto attraverso un rapporto "sovra-estetico" dell'arte con la *verità*.

Di qui la possibilità di individuare «due tradizioni parallele e in competizione, anche se in qualche misura sovrapposte»³¹. Da un lato, «l'arte in quanto estetica» che, da Kant, attraverso Roger Fry e Clive Bell, arriverebbe fino a Greenberg e alla teoria visiva di Wollheim; dall'altro lato, quello di un'«arte in quanto ontologia (storica)»³² che dal Romanticismo, passando per Duchamp e per l'Arte Concettuale, approda a quella *condizione postmediale*, che Osborne preferisce indicare come «la condizione *transmediale* dell'arte postconcettuale»³³. Ora però, se è vero che, da Kant al modernismo, queste due 'tradizioni' di pensiero si sviluppano attraverso percorsi teoricamente "paralleli" – sebbene, in realtà, siano variamente intrecciati –, nell'arte contemporanea non è chiaro se avvenga una peculiare fusione tra questi due orizzonti o se soltanto la seconda tradizione trovi uno spazio appropriato. Infatti, se la riflessione di Osborne è imperniata sulla tesi di fondo che tutta l'arte contemporanea è *postconcettuale*, ci troviamo di fronte a una difficoltà data dal fatto che abbiamo a che fare non tanto e non semplicemente con un orientamento che predilige il rapporto tra arte e verità, quanto piuttosto dal fatto che questo impianto sembra all'autore l'unico modo per preservare l'*autonomia* e la funzione *critica* dell'arte. E tuttavia, questa impostazione sembra presentarsi anche come un'inevitabile saldatura tra le due tradizioni, proprio in ragione del peculiare carattere dell'arte contemporanea. Per Osborne, infatti, «l'opera d'arte autonoma è tanto irriducibilmente concettuale – e metafisica – nella sua struttura filosofica quanto storica ed 'estetica' (*sentita* dalla mente) nei suoi modi di apparizione. È dunque un errore supporre che, dal momento che è concettuale, non ci sia in essa nessun ruolo per l'«estetico»»³⁴. Pertanto, se, da un lato, l'arte contemporanea deve *necessariamente* essere 'estetica' in quanto "modo di apparizione", dall'altro lato è altrettanto vero che il carattere autonomo dell'arte e il suo rapporto sovra-estetico con la verità può costituirsi soltanto 'concettualmente' – e questo è ancora più vero nel momento in cui la produzione artistica postmediale o transmediale esige che l'opera d'arte si configuri in quanto unità distributiva.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi: 46.

³² *Ibidem*, per entrambe le citazioni.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi: 45.

Il carattere *autonomo* (anche) dell'arte contemporanea deve, tuttavia, essere pensato nel suo rapporto paradossale con la dimensione *eteronoma* dell'opera d'arte. Da questo punto di vista, il rapporto tra arte e verità in quanto regime sovra-estetico «si può realizzare soltanto sotto particolari condizioni storiche e istituzionali, in cui le relazioni sociali devono pertanto essere considerate *costitutive* di un'arte ontologicamente 'autonoma' in modo paradossale. Questa è l'aggiunta hegeliana al primo Romanticismo (l'arte come una forma dello spirito *oggettivo*), o ciò che Adorno chiamava il 'carattere duplice dell'arte, come autonoma e come fatto sociale'»³⁵. In questo modo, se in Adorno l'opera d'arte *moderna* si caratterizzava in termini di un rapporto (paradossale) tra autonomia ed eteronomia, ovvero tra il suo essere insieme forma autonoma e *fait social*, anche per Osborne l'arte *contemporanea* mantiene questo rapporto, giacché è il nesso tra arte e verità a richiedere che l'arte preservi un compito critico nei confronti della società. Osborne prova, però, a ripensare la *forma* dell'opera d'arte contemporanea, ritenendo che *ora* possa soltanto essere pensata in termini di un'*unità distributiva*; di qui lo scarto tra arte moderna e arte contemporanea.

Dal momento che l'arte contemporanea deve potersi configurare come unità distributiva, la sua dimensione autonoma si connota spazialmente come *non-luogo*³⁶. Questo significa che l'arte non può (più) avere un proprio spazio riconoscibile – in termini storici o relazionali – in grado di assicurargli, in qualche modo, una propria 'identità'. Piuttosto, l'arte deve ora preservare la propria autonomia, configurandosi paradossalmente *in quanto* 'non-luogo'. In questo modo, l'arte contemporanea porta alle estreme conseguenze la "non ovvietà"³⁷ del suo statuto, quale esito della propria "irrevocabile" autonomia³⁸. Si tratta, in altri termini, di un peculiare statuto dato dal fatto che l'arte, *in quanto* 'non-luogo', non esiste e non può sussistere né positivamente come forma 'pura', né può offrirsi come assoluta negazione o nientificazione, giacché «*tutti i non-luoghi sono luoghi, in quanto non-luoghi*»³⁹. Questo suo costituirsi non tanto per negazione logica, quanto attraverso un processo di 'sottrazione' – l'istituirsi di non-luoghi

³⁵ Ivi: 44.

³⁶ Nozione che Osborne sviluppa a suo modo, riprendendola dalla traduzione del volume di Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*; cfr. Augé 1995.

³⁷ Ci riferiamo al noto passo con il quale Adorno inaugura la *Teoria estetica*: «È diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere», Adorno 2009: 3.

³⁸ Si veda, ad esempio, quando Adorno scrive: «L'autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale e delle relative imitazioni si nutreva dell'ideale di umanità. Essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana diventava la società. [...] È vero che la sua autonomia resta irrevocabile. Tutti i tentativi di risarcire l'arte attribuendole una funzione sociale, cosa di cui essa dubita e afferma di dubitare sono falliti. Ma la sua autonomia comincia a rivelare un momento di cecità», Adorno 2009: 3.

³⁹ Osborne 2013: 138.

in quanto unità disgiuntive e finzionali –, fa sì che il non-luogo dell'arte «si possa soltanto costituire coerentemente in quanto, intrinsecamente, [è] esso stesso uno speciale, paradossale tipo di 'luogo'»⁴⁰.

È dunque la necessità di pensare l'arte contemporanea come unità distributiva che determina il suo statuto paradossale. Da questo punto di vista, infatti, da un lato si articola temporalmente in quanto unità digiuntiva nel senso di un «*incontro di tempi differenti*»⁴¹; dall'altro lato, «le caratteristiche inter- e transnazionali di uno spazio dell'arte sono diventate il principale indicatore della sua contemporaneità»⁴². Sono, dunque, l'unità *temporalmente disgiuntiva* e il carattere *transnazionale* le due principali coordinate in virtù delle quali l'arte contemporanea non solo può essere pensata, ma può preservare la propria autonomia, evitando di collassare a mero prodotto mercificato.

A questo proposito, possiamo osservare come questa prospettiva si muova su di un piano diverso dalle teorie dell'arte centrate su una differenza ontologica tra 'opera' e 'cosa'. Ad esempio, se nella riflessione di Adorno il tentativo di salvaguardare l'opera d'arte da una completa mercificazione e riduzione ai dettami dell'industria culturale fa tutt'uno con lo sforzo di mostrare la natura "irreale" dell'opera⁴³, la riflessione di Osborne, pur mantenendo ferma la differenza tra opera e *res*, si muove all'interno di un orizzonte profondamente mutato. La smaterializzazione e la digitalizzazione dell'arte e, più in generale, dei processi comunicativi – così come la loro produzione e diffusione attraverso le "reti" –, hanno fatto sì che l'opera d'arte si presenti sempre meno come *oggetto* e sempre più come *evento* o come *flusso* di 'immagini'. In altri termini, ci troviamo all'interno di un profondo e incerto processo di trasformazione mediale tale per cui, come sottolinea Alexander Alberro, «il cubo bianco ha cominciato a essere rimpiazzato dalla scatola nera»⁴⁴.

Questo modifica inevitabilmente i termini del problema, giacché ora non si tratta più tanto di evitare la mercificazione dell'opera d'arte, puntando sulla differenza ontologica tra 'opera' e 'oggetto'; tra la natura *irreale* dell'opera e la sua dimensione *reale*. La natura immateriale, tecnologicamente immaginale e digitalizzata delle pratiche artistiche impone, infatti, di pensare in modo diverso la dimensione autonoma dell'arte, giacché merce e opera d'arte si muovono all'interno dello stesso piano immateriale dei processi comunicativi ed esperienziali. Di qui la tesi secondo cui l'autonomia dell'arte possa ancora essere assicurata e salvaguardata attraverso il darsi di *non-luoghi*. È proprio questa condizione che permette all'arte

⁴⁰ Ivi: 137.

⁴¹ Ivi: 27.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Di contro alla sua, pur necessaria, dimensione 'cosale', alla sua *realitas*.

⁴⁴ Alberro 2015: 70.

di non ridursi alla quotidianità non solo degli oggetti, ma anche degli eventi e delle 'immagini'. Se, dunque, è vero che il contemporaneo non è la negazione del moderno, ma è, in qualche modo, un suo sviluppo, allora è anche vero che non si tratta tanto di superare la differenza tra opera e *res*, quanto di ripensarla alla luce delle trasformazioni culturali e medialità dell'arte contemporanea.

Da questo punto di vista la cifra *transnazionale* dell'arte contemporanea non è il tentativo di costituire una nuova, positiva, unità; né si tratta di un diverso modo di pensare il processo di globalizzazione. Al contrario, all'interno di una globalizzazione più o meno compiuta – come scambio di merci e di informazioni –, l'arte deve produrre delle 'fratture', delle 'fessure', senza tuttavia strutturarsi come uno dei non-luoghi che caratterizzano il nostro spazio urbano e sociale, ma configurandosi, piuttosto, come paradossale non-luogo finzionale attraverso cui mantenere aperta la posizione critica sul reale-globale. In questo senso «l'arte contemporanea produce (o non riesce a produrre) il non-luogo dello spazio-artistico come condizione della propria autonomia e, quindi, della propria capacità di funzionare in quanto 'arte'. L'arte non può vivere, *in quanto* arte, all'interno dell'ordinario *in quanto* ordinario. Piuttosto essa necessariamente interrompe dall'interno l'ordinarietà del quotidiano, dal momento che essa è, costitutivamente, sia 'autonoma' sia 'fatto sociale'»⁴⁵.

Le mutate condizioni, dunque, fanno sì che non ci troviamo più di fronte a quella dinamica tra avanguardia e industria culturale tipica della prima metà del Novecento. L'industria culturale, infatti, non si limita più semplicemente ad assimilare di volta in volta le 'forme' dell'arte – innescando, in questo modo, quel processo di 'sottrazione' e di movimento 'in avanti' tipico delle avanguardie⁴⁶. Ora, invece, il sistema dell'arte è in qualche modo 'integrato' all'industria culturale, tanto da diventarne un suo specifico settore. In altri termini, una delle novità è che «la stessa industria culturale non soltanto crea prodotti 'di massa', ma presenta una differenziazione altamente sofisticata all'interno dei settori di mercato – includendo, paradossalmente, l'arte autonoma, della quale è ora il meccanismo di distribuzione»⁴⁷. L'arte contemporanea, dunque, non si trova più tanto a dover fronteggiare un processo di svuotamento e di riduzione a merce, quanto il suo essere già sempre merce, già sempre prodotto scambiabile e comunicabile, e *tuttavia* deve trovare in questa condizione il non-luogo della propria 'differenza'. Per questo, «l'incorporazione dell'arte contemporanea nell'industria culturale, tramite i nuovi spazi inter- e transnazionali, cambia le condizioni sociali al cui interno l'autonomia deve essere conquistata»⁴⁸.

⁴⁵ Osborne 2013: 140.

⁴⁶ Una dinamica descritta, ad esempio, nel noto saggio di Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*; cfr. Greenberg 1939.

⁴⁷ Osborne 2013: 167.

⁴⁸ *Ibidem*.

Quello che non deve essere dimenticato è che «l'autonomia non è mai un 'dato'. Nella misura in cui esiste, è sempre la conquista individuale di ogni singola opera»⁴⁹. In altri termini, l'autonomia si presenta come un *modus operandi* dell'arte in virtù del quale l'opera *pratica* la propria dimensione autonoma. In questo senso, l'“irrevocabile” autonomia di cui Adorno parla fin dalla prima pagina della *Teoria estetica* è uno *status* che ciascuna opera deve di volta in volta ‘riguadagnare’ secondo le proprie modalità. Non si tratta, dunque, di qualcosa di ‘raggiunto’ una volta per tutte, ma di qualcosa che ciascuna opera deve a suo modo ‘conquistare’. Tutto ciò porta Osborne a riconoscere «a ogni opera la propria spazialità – singolare nelle sue istanziazioni e relazioni temporali, ma sociale e concettuale nei suoi elementi e strutture relazionali. Questo significa che l'unica risposta alla domanda, che venga posta a un'opera postconcettuale, 'Dov'è l'opera d'arte?' è 'Ovunque o in nessun luogo'»⁵⁰. Il non-luogo dell'opera d'arte, pur non potendo non costituirsi – in qualche modo e paradossalmente – come un ‘luogo’ di manifestazione dell'arte, non può, tuttavia, diventare mai un vero e proprio spazio, giacché essa si colloca propriamente *anywhere, ovunque e in nessun luogo*.

Bibliografia

ADORNO, TH.W.

– 2009, *Teoria estetica*, a c. di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi

ALBERRO, A.

– 2015, *Periodising Contemporary Art*, “Australian and New Zealand Journal of Art”, 9, 1-2: 66-73

AUGÉ, M.

– 1995, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso

BELTING, H.

– 2003, *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago Press

GREENBERG, C.

– 1939, *Avant-Garde and Kitsch*, “Partisan Review”, 6, 5: 34-49

OSBORNE, P.

– 2013, *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London, Verso

– 1999, *Conceptual art and/as philosophy*, in M. Newman, J. Bird (a c. di), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books: 47-65; ristampa in P. Osborne, *Philosophy in cultural Theory*, London-New York, Routledge, 2000: 86-102

STEJSKAL, J.

– 2014, review of P. Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, “Estetika. The Central European Journal of Aesthetics”, LI/VII, 1: 155-161

⁴⁹ Ivi: 166.

⁵⁰ Ivi: 151.

Direttore: Maurizio Ferraris

Comitato scientifico: Tiziana Andina, Università di Torino; Alessandro Arbo, Université de Strasbourg; Marco Belpoliti, Università di Bergamo; Mauro Carbone, Université "Jean Moulin" Lyon 3, France; Roberto Casati, Institut Jean Nicod, Paris; Stephen Davies, The University of Auckland; Mario De Caro, Università di Roma Tre; Pina De Luca, Università di Salerno; Fabrizio Desideri, Università di Firenze; Giuseppe Di Giacomo, Università di Roma "La Sapienza"; Umberto Eco, Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna; Pietro Kobau, Università di Torino; Jerrold Levinson, University of Maryland; Giovanni Matteucci, Università di Bologna; Pietro Montani, Università di Roma "La Sapienza"; Mario Perriola, Università di Roma "Tor Vergata"; Jacques Morizot, Université de Provence; Frédéric Nef, École des Hautes Études en Science Sociales, Paris; Nicola Perullo, Università di Scienze Gastronomiche, Pollenzo; Roger Pouivet, Amie Thomasson, University of Miami; Achille Varzi, Columbia University, New York; Nicola Vassallo, Università di Genova; Stefano Velotti, Università di Roma "La Sapienza"

Redattore capo: Tiziana Andina

Redazione: Luca Angelone, Carola Barbero, Leonardo Caffo, Elena Casetta, Davide Dal Sasso, Vincenzo Santarcangelo, Daniela Tagliaffico, Enrico Terrone, Giuliano Torrenzo, Vera Tripodi

Segreteria di redazione: Carola Barbero

<http://www.iabont.it/estetica/index.asp>

Corrispondenza, lavori proposti per la stampa, libri per recensioni e riviste in cambio indirizzare a:

«Rivista di estetica»

Università di Torino, Dipartimento di Filosofia
Via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino
fax +39.011.8124543 / tel. +39.011.6703738
e-mail: tiziana.andina@iabont.it



n.s., 61 (1/2016), anno LVI

Contemporaneo

Arti visive, musica, architettura

a cura di Giuseppe Di Giacomo e Luca Marchetti

Contemporaneo

Arti visive, musica, architettura

Alessandro Alfieri, *Minimalismo e rave music attraverso Adorno.*

Ripetizione ed eterno ritorno dell'identico nella musica contemporanea

Maria Luisa Ciminelli, *Tempi diseguali. Coesistenza e contemporaneità in arte*

Fabrizio Desideri, *Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer - Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria*

Giuseppe Di Giacomo, Antoni Tapies e Bill Viola: un'arte che sopravvive

alla mercificazione

Elisabetta Di Stefano, *Design/Art. Ibridazioni creative tra arte e oggetti d'uso*

Maurizio Ferraris, *Il Discobolo e la Brillo Box*

Filippo Focosi, *Another artwork is possible*

Elio Franzini, *Moderno e postmoderno: stili e strategie*

Luca Marchetti, *Il non- luogo dell'arte contemporanea*

Martino Mocchi, *"i-Aesthetics" e "paradigma dello specchio".*

Riflessione sull'estetica dell'architettura contemporanea

Franco Piperno, *Musiche d'oggi: percorsi e contaminazioni.*

Appunti per un bilancio provvisorio

Franco Purini, *Dal Postmodernismo al Nuovo Realismo.*

Note sull'architettura italiana negli ultimi trent'anni

recensioni

Tiziana Andina, *Al di qua del bene e del male*, di Roberta De Monticelli